AUREL BARANGA

Vocația satirei

Asemenea lui Horia Lovinescu și Paul Everac, considerați magnați ai dramaturgiei contemporane prin prolificitate, Aurel Baranga s-a afirmat relativ tîrziu în teatru, antecedentele interbelice — poezie, publicistică, pamflet — neprevestind aproape cu nimic cariera autorului de piese cu mare succes la public. Imediat după 1944, Baranga a tipărit în grabă cîteva cărți de poezie și reportaj, scrise în tonalități festiviste și în conexiune vizibilă la conjunctură, pe care doar un istoric literar răbduriu le mai poate dibui, uitate în cine știe ce colț de bibliotecă. E drept, în 1946, scrisese *Iarbă rea*, apoi altele, dar lipsa de profunzime nu i-au validat debutul în dramaturgie, care se va produce abia în 1952 prin comedia *Bulevardul împăcării**. Totuși, Aurel Baranga reprezintă în dramaturgia postbelică un caz aproape singular : luînd contact cu scena într-o perioadă de dogmatism artistic, căreia îi plătește bineînțeles tributul conform unei stereotipii a epocii, a reușit nu numai să supraviețuiască onorabil, ci, asimilînd formulele teatrului modern, preluînd în forme noi absurdul caragialesc, el însuși inovînd, mai bine zis adaptînd limbajul ilustrului predecesor, a atins pragul unei creații de permanent succes, recunoscut chiar și de detractori. Cheia acestei adaptări într-un registru superior rezidă în incontestabilul său talent de comediograf, în ceea ce Ion Vartic numea, undeva, „teatrul teatral", care respectă o anume regulă a jocului, Aurel Baranga demonstrînd astfel că aserțiunea lui Armand Salacrou nu este o simplă butadă : „Un autor dramatic nu este decît pe jumătate autor dramatic, restul fiind publicul". Aurel Baranga a tras cu urechea la reacțiile publicului, i-a sesizat preferințele de moment, venind cu promptitudine în întîmpinare, și acest dialog s-a menținut constant cu rezultate reciproc avantajoase. Recunoaștem, aici, ceva din jubilația lui Anouilh, ferm convins că „ceea ce are teatrul minunat și teribil e faptul că nu se poate lipsi de succes. O piesă se joacă din actori și unul din aceștia, vrem sau nu vrem, e publicul".

Dramaturgii adevărați trebuie să aibe la debut căderi spectaculoase, indiferența publicului fiind un criteriu — o mentalitate încă împărtășită de critică ; desigur, fronda lui Eugen Ionescu, astăzi o celebritate a dramaturgiei universale, a exercitat — și continuă să exercite — un exemplu tiranic ; nu s-a întîmplat așa ceva cu Aurel Baranga. Deși nu dispunem de o statistică ad-hoc, totuși nu e dificil de bănuit că piesele lui Aurel Baranga au atins numărul cel mai mare de reprezentații și spectatori, autorul fiind un colaborator aproape permanent al scenelor românești, timp de trei decenii. Altfel spus, situația lui Aurel Baranga întruchipează cazul fericit al artistului deplin mulțumit, deși, probabil, nu s-a declarat niciodată așa în ciuda cascadelor de rîs provocate. *Siciliana*, de pildă, a fost contestată de unii critici, mai tîrziu suita de piese a stimulat, ceea ce părea simptomatic, ideea că dramaturgul construiește după anumite calapoade bine mînuite. Aurel Baranga a depășit — trebuie să recunoaștem — momentul dogmatismului artistic prin procedee de care mulți se fereau în epoca respectivă. Adică : relativizarea declarativismului, o nuanțare mai subtilă a stărilor, interferența bine gîndită a încheieturilor piesei. Firește, comicul de limbaj este arma principală, după cum limbajul este aproape totul în teatru. Amintita adaptare a dramaturgului este, de fapt, adaptarea declarată a personajelor sale la formulele epocii și, de aici, impresia de „radicalitate" a limbajului. Pe deasupra, mai e ceva din ceea ce spunea un mare poet contemporan : „Trebuie să arzi puțin și tu ca să ardă și alții pe lîngă tine. Căci ironia înseamnă, simpatetic, și implicare".

În *Bulevardul împăcării* coloritul verbal al epocii își pune amprenta pe dialogul personajelor, într-o modalitate evidentă oricui, autorul nu vrea, parcă, să lase nici un dubiu în privința descendenței caragialene atît prin mecanismul comicului de limbaj cît și prin cel al situațiilor ; ambele nu depășesc nivelul epidermic al pastișei. De aceea, opinia lui Ion Finteștieanu, potrivit căreia „*Bulevardul împăcării* e o bijuterie, un model de virtuozitate dramatică", părere emisă în 1952 și reconfirmată în 1976, ni se pare excesiv condescendentă. Conflictul este schematizat, calambururile se rostogolesc cu cîteva note mai jos față de cele debitate de eroii *Scrisorii*... Este astăzi de neîn-

* *Comedii*, Editura pentru literatură, București, 1967.

țeles cum un critic în vogă al deceniului șase, susținea, în 1978, printr-o consecvență demnă de o cauză mai bună, că fidelitatea față de ilustrul înaintaș (Caragiale) i se pare o dimensiune „însemnată" a piesei lui Baranga. Conflictul dintre partidul guvernamental și cel de opoziție este plasat tot într-un orășel de provincie, dar miza artistică este minoră. Nuanța este trivială, iar subtilitățile se degradează mereu într-o ternă banalitate. Stîlpul partidului local, aflat la putere, vine de la centru, unde este ministru subsecretar de stat la Ministerul de interne. El domină cinic și autoritar o echipă locală, provincială nu numai în sens geografic, dar și în unul moral și spiritual, neajutorată, înspăimîntată în fața opoziției. Deși are puterea, recurge la cele mai inabile strategii pentru a-și păstra poziția. Cuvîntul ministrului, adică cuvîntul de ordine, este *organizarea*, iar explicația ei își are sursa precisă în limbajul lui Trahanache : „Fără organizare e dezordine, și-n dezordine nu se poate construi". Aspra dojeneală adresată „colegilor" de partid nu este decît reversul minor al „durei" conversații dintre Trahanache, Farfuridi și Brînzovenescu.

„Ministrul: Nu mă întrerupe, domnule președinte, fiindcă nici eu nu te-am întrerupt atunci cînd îți expuneai programul dumitale incalificabil... Sbonghici: Cremenal. Ministrul: Și mă întreb, consternat, domnilor, cum ați putut tolera o asemenea situație? Te întreb pe dumneata, colonele? Colonelul: Nu pot să răspund : sînt Marea Mută. Ministrul: Și pe dumneata te-ntreb, vechiul și devotatul meu amic, Sbonghici... Sbonghici: Interesul organizației, coane. Să-i lăsăm? Să iasă oții? Că iase! Ministrul: Fiindcă sînteți slabi. Fiindcă n-ați muncit. Fiindcă ați fost lipsiți de o conduită morală. Fiindcă ați crezut că o să meargă la infinit. Ei bine, domnilor, nu mai poate să meargă așa! Vremile s-au schimbat, oamenii s-au schimbat, moravurile s-au schimbat, echilibrul Europei s-a schimbat. Chiar adineauri, am primit o comunicare de o extremă importanță pentru țară. În timp ce stați aici, înfundați în trebile dumneavoastră mărunte și vă războiți cu partidul domnului Victor Vangheliu, pentru care eu personal trebuie să vă spun că am o deosebită stimă, s-a semnat acordul, nu-i așa, cum să vă explic eu dumneavoastră ca să mă înțelegeți, s-a semnat un acord european".

Ministrul recurge la un soi de intimidare psihologică, exploatînd complexele provinciale prin apelul bombastic la termeni geografici (european, de pildă) ce au darul să augmenteze

statutul subaltern al membrilor secției locale a partidului. Relațiile sale cu Cleo Vergotty sînt „esențializate", epurate de efluvii sentimentale, reduse la nodul gordian al afacerilor. Din Joițica aceasta păstrează apriga dorință a conservării clanului — ca simbol al puterii — și asemenea antecesoarei, este cea care găsește cheia ieșirii din impas, cumpărînd, în colaborare cu soția ministrului, strada ce trebuia să devină un mare bulevard; va îngenunchea astfel opoziția așa încît toată lumea este de acord cu crearea unui al treilea partid ce va sluji interesul general. Piesa este ambiguă, sub aspectul evoluției dramaturgului de mai tîrziu, repetarea unor clișee, chiar strălucite, sugerează mai degrabă un aer desuet, prin curgerea previzibilă a discursului dramatic în sens prozaic.

Vocația de comediograf și-o dezvăluie Aurel Baranga în *Mielul turbat* (E.S.P.L.A., București, 1963) piesă ce s-a bucurat de un succes fără egal în epocă. Dramaturgul a sesizat cu aplomb și acuitate că trecerea la o nouă orînduire socială favorizează apariția unei faune de lichele, formal adaptabile, al căror zel se manifestă prin vehicularea mecanică a unor termeni din editoriale publicistice, făcînd din ele o baricadă a lipsei de implicare. Autorul inventează un personaj naiv și inocent, în aparență, — ce va face carieră în dramaturgia sa — victimă sigură a inteligenților șmecheri, a leneșilor ce acuză, paradoxal, servituțile muncii fără preget. Spiridon Biserică, „mielul", a inventat o cheie cu ghivent, o propune cu insistență, fără succes însă, cabinetului tehnic. O corespondență trimisă ziarului local despre neregulile din întreprindere provoacă sosirea unei brigăzi de gazetari și panica se instalează, în primul rînd, la cabinetul tehnic. Raidul ziariștilor este o ficțiune, de aceea rumoarea vinovaților devine de un ridicol enorm; sînt rezolvate cereri neprezentate, se fac copii după dosare arse, Spiridon Biserică este cooptat în consiliul cabinetului etc. I se intentează un proces de furt al invenției, dar presupusul autor de la centru, Dumitru Ionescu-Perjoiu, așteptat să sosească pentru a-l demasca pe Spiridon Biserică, nu există, în realitate fiind vorba de secretarul de partid care, în cele din urmă, dă totul în vileag. Marian Popa îl definea pe Spiridon drept „pozitivul simpatic"; el are sprijinul de nădejde al cîtorva colegi care, deși sesizează „lanțul slăbiciunilor", nu au curajul să-l frîngă, provocîndu-l tacit să-și asume răspunderea. Valentin Silvestru observa că toate personajele acționează în *sens comic*, o voie bună pune stăpînire pe toate replicile, chiar și pe cele

cu accente virulente. Tache Imireanu, reprezentantul sindicatului, plecat mereu prin ședințe, convocat uneori la cîte trei deodată, are următoarea replică în ședința finală: „Tovarăși, trebuie să vă adresez o critică foarte severă. Va să zică, eu alerg, mă zbat, sînt tot timpul pe teren, și-n absența mea, se întîmplă lucruri de care nu sînt informat". Este, credem, o culme a stărilor de absurd ce împînzesc piesa, și pe această culme se află personajul cel mai puțin implicat în intrigile ei. Predispoziția aceasta provine din însăși credința lăuntrică a autorului, care mărturisea într-un interviu: „Din ce stau să cuget mai bine, mă conving că meseria devine o funcție socială obligatorie într-o lume ca a noastră, în care tristețea, dezolarea, disperarea, abandonul nu pot fi considerate decît sincope morale reprobabile. Evident, termenul veselie sună frivol, dar îmi place să infuzez noțiunii o pondere obligatorie de: optimism, încredere în viață și atitudine stenică față de destin. Astfel stînd lucrurile, văd în veselia generală nu o stare de euforie necontrolată, ci suma bucuriilor particulare".

Piesa ilustrează într-o gamă amplă, dar și didactică, nuanțele acestui umor. Să reamintim spre susținere, de pildă, apelativele ironice adresate lui Spiridon: „Catedrală", „Biserică asta, cum îi zicea..." „L-ați prelucrat pe Mînăstire... ?". „Să trăiești, frate Mitropolie"; „Pe cine am primit noi în cabinetul nostru... pe Sinagogă!"; „Moaștele Sfîntului Spiridon". Există un crescendo al persiflării, după cum atitudinea inversă, de paradoxală simpatizare se precipită în gesturi delirante.

„C r i s t e s c u: Acum, spune: ce-ți lipsește, cu ce să te ajutăm? B i s e r i c ă: Eu, cel mult, duc lipsă de hîrtie de calc. C r i s t e s c u: *(reproșuri în glas)*: Ce spui, Toma? T o m a: Calc? Ai nevoie de calc? De ce nu spui, nenicule? Cîți metri îți trebuie? Douăzeci îți ajung? B i s e r i c ă: Nu, că o coală mi-e destul. B o n t a ș: Te pomenești că n-ai nici compas?! B i s e r i c ă: N-am! C a v a f u: Să i se dea compas. Echer ai? B i s e r i c ă: Mulțumesc, nu servesc. C r i s t e s c u: Să i se dea omului tot ce are nevoie. Să i se facă normele. Cincisprezece zile, cît o fi necesar, e scos din producție și trecut, aici, la cabinet". Cristescu, Cavafu, Dumitrescu, Bontaș, Imireanu, Margareta — adică liota pe care se susține birocratismul — acționează în gol, punînd în circulație o frazeologie găunoasă, lipsită de elementare echivalențe reale. Părerea cuiva, cu dezastrul „de pe capul nostru", este contracarată de opinia altuia, care proclamă cu seninătate că nu se întîmplă, de fapt, nimic, din moment ce „oamenii muncește". Sosirea ipoteticului Perjoiu declanșează o adevărată febră organizatorică, denunțînd încă o dată stilul demagogic „I o n e s c u: Azi, cu acceleratul... *(Consultîndu-și ceasornicul.)* Peste treizeci și cinci de minute, Perjoiu va fi aici. C a v a f u: Și noi, complet nepregătiți. B o n t a ș: Să mergem la gară? C a v a f u: Nu, la gară nu, să nu ne creadă servili.
C r i s t e s c u: Evident... Nici o gară. T o m a: Să trimitem mașina la tren. C r i s t e s c u: Așa, da. Telefonează. T o m a *(la telefon)*: Alo, garajul? Să plece mașina tovarășului inginer-șef la gară. Acu, fulger! C r i s t e s c u: Cînd o fi la poartă, să ne anunțe, să-i ieșim în întîmpinare. T o m a *(la telefon)*: Cînd trece mașina tovarășului inginer șef pe la poartă, telefonați... Nu acum. Cînd se întoarce. C r i s t e s c u: Nu ne-am gîndit unde o să-l găzduim. Eu l-aș lua la mine, dar nu vreau să se spună că fac familiarisme...".

Bineînțeles, această „furtunoasă" dezbatere despre „cadrul organizatoric" al primirii continuă în aceeași cadență, preopinenții studiind „cazul" pînă în cele mai mărunte detalii și, după controversa în jurul cazării, se ajunge la consensul găzduirii invitatului în incinta uzinei, desigur într-o cameră unde vor pune cu discreție covoare, argintărie, sofa, după ce mai întîi se va ține un discurs, iar fanfara va intona marșul triumfal. Totul se va termina cu o lovitură de teatru fiindcă cel așteptat, Dumitru Ionescu-Perjoiu, este chiar secretarul organizației de partid din uzină. Formulele curente, luate parcă din editorialele vremii, capătă prin gura personajelor un umor amar, alăturarea lor fără sens potențînd starea de absurd, confuzia totală a situațiilor. Sînt debitate, precum niște automatisme, formule fără minimă motivație, precum: „Tovarăși, nu stați așa, luați poziție, luați atitudine, dați drumul indignării voastre, înfierați"; „Nu cred că s-a luat drumul cel mai bun"; „Tovarăși, trebuie să vă adresez o critică foarte severă"; „Tovarăși, trebuie să-mi fac autocritica. Lasă-mă, frate Ionescule, mi-o fac cu orice preț... Tovarăși n-am fost principial" etc.

Conștient de riscurile aglomerării unor formule tocite prematur (sau poate născute moarte), al inventarierii de ticuri ce alcătuiesc o suită de clișee depășite, autorul se apără deliberat, la un moment dat, prin replica unui personaj: „Ca să vedeți fraților ce se poate întîmpla pe lumea asta!... Dacă o arăți la teatru, vin criticii și spun că nu e veridic". Dramaturgul se apără prudent, instalarea în cotidian, devorarea lacomă a concretului, exploatarea voluptuoasă a unui *limbaj* tipic pentru o anume lume, răsărită brusc asemenea ciupercilor după ploaie,

fiind un fenomen nu lipsit de autenticitate și tocmai de aceea se cuvine combătută exact cu armele ei. Altfel spus, lichelele din *Mielul turbat* devin victimele propriului sistem de gîndire — aberant, nociv, convențional — care deformează și mortifică viața. Din punct de vedere al construcției, dramaturgul își pune personajele în fața unor neconcordanțe repetate, ce se constituie într-o sursă continuă de umor. „C r i s t e s c u : Unde-i dosarul lui Biserică ? C a v a f u : Ce-ai făcut cu dosarul tovarășului Biserică, Toma ? T o m a : Păi, nu v-am spus ? Dosarul a plecat la inginerul Dăianu. C r i s t e s c u : Fugi la Fluieraș. T o m a : Păi nu, că nu-i acolo, că inginerul Fluieraș l-a trimis tovarășului Scurtu, care l-a predat tovarășului inginer Petculescu... C r i s t e s c u : Și Petculescu ? T o m a : La închis în casa de fier și a plecat la Budapesta". Aceste personaje, copleșite de palavrageală, se agită fără rost, asemenea unui joc de păpuși mecanice. Inautenticitatea trăirii, dublată permanent de mimarea mișcării provenită dintr-o precară stabilitate morală, duce la ceea ce Mircea Iorgulescu numea „o deplină consecvență în inconsecvență". Bănuind, finalmente, că drumul e greșit, personajele lui Aurel Baranga se repliază într-o încercare tardivă la teza oficială, dar nu scapă ridicolului, fiindcă profesează aceleași clișee. Autocritica făcută de personaje se derulează sub același cer de o seninătate banală, ar fi o eroare să aștepți o răsturnare sub raportul ideilor, singurul cîștig fiind umorul ce explodează prin proliferarea unui limbaj verbios, fără noimă. În timp ce Cristescu își deapănă cu hotărîre lipsurile, cu pauze semnificative, Cavafu îl aprobă, ca un nou Pristanda, printr-un *Just!* onomatopeic, rotunjind atmosfera de ilaritate, „împlinind" astfel condiția sa umilă — nu numai administrativă — de subaltern.

Mielul turbat, piesa care constituia, deci, adevăratul debut și, în același timp, marele succes în epocă al lui Aurel Baranga ascunde însă și carențele ce-i vor însoți ulterioarele creații — chiar dacă va încerca contracararea prin perfecționarea metodei. Autorul cultivă o demascare tranșantă, explicînd-o și nuanțînd-o pe mari segmente, chiar dacă rezolvarea finală presupune o schimbare — uneori totală —, personajele trăiesc mai ales prin ceea ce au fost. Imprevizibila „rezolvare" ține de *teatralitatea* pieselor lui Aurel Baranga, autor preocupat, aproape în mod evident de succesul teatrului, ca o condiție majoră a existenței lui. Dar departajarea, din start, a eroilor în „buni" și „răi" duce nu numai la o schematizare a conflictului, ci și la golirea limbajului de fior estetic.

O comedie de o factură specială este *Rețeta fericirii* (reprezentată în premieră absolută în 1957), comedie dramatică numită de autor, pe tema consecințelor amare declanșate de trufia individului aflat într-un post de conducere. Ce se întîmplă cu cineva care, în ciuda competenței profesionale, de o indiscutabilă calitate, invalidează preconceput opiniile celor din jur, creînd în cele din urmă neîncredere, autoizolîndu-se ? Aurel Baranga folosește aici procedee mai rafinate în sondarea psihologiei personajelor, creează la început o atmosferă încețoșată strecurînd abil, ici și colo, cîteva elemente premonitorii pentru dezvoltarea conflictului. Stilul e mai concis, anticipînd ceea ce autorul recomanda în *Satirice* (1977) : „Dramaturgi, scrieți aforisme, fie și banale. Într-un veac intoxicat de prolixitate, e salutar un exercițiu de laconism". Un crez tardiv, fiindcă în 1977 Aurel Baranga își încheiase cariera de dramaturg. Sfătuindu-i pe confrați, el însuși a fost marcat de obsesia concentrării, iar cascadele de rîs provocate de succesiunea poantelor își află, credem, una din surse și în această manieră creatoare. Dramaturgul smulge efecte din poncifele limbajului cotidian, observînd că folosirea neobișnuită a unor termeni, încărcați inițial de sensuri pozitive, își schimbă destinația odată intrați în vocabularul unor spirite superficiale.

Rețeta fericirii este alcătuită dintr-o serie de cupluri antipodice : Andrei — retras, meditativ, Aurora — volubilă, vorbăreață ; Dan — sobru, pătimaș în iubire ; Ina — expansivă, versatilă ; Alexandru — inteligent, zeflemitor, Mara — sobră, grijulie. Cuplurile acestea își petrec ultimele zile de concediu la o vilă de pe litoral, dar discuțiile divulgă o stare de plictiseală. „M a r i n *(după ce a băut paharul cu apă întins de Eliza)* : Adevărat... Nemaipomenit e cerul aici, la mare. Avea dreptate Ina... Uite Carul Mic ce jos e ! *(Cu o undă de regret)* Am stat trei săptămîni, și nici n-am văzut cerul. Am fost de patru ori la plajă și o dată cu barca, pe ghiol. E l i z a : Cine e de vină ? M a r i n : Nici nu te-am întrebat : tu ai făcut nămol ? E l i z a : Nu. M a r i n *(nemulțumit)* : Atunci, de ce am mai venit. *(Pauză)* Trece vremea fără să bagi de seamă. E l i z a : Așa trece toată viața".

Evident că între Marin și Eliza există neînțelegeri, în sufletul acesteia mocnește o durere veche și crede că a sosit momentul să-și verse focul. Soțul, însă, evită cu viclenie, el are o funcție de conducere și știe că un divorț i-ar periclita statutul social. Între timp, Alexandru, care face figură de dramaturg, improvizează un spectacol iar Ina, amanta lui Marin, flirtează „des-

chis" cu acesta; Eliza observă, desigur, și nesuportînd scena, se retrage. Revenirea în Capitală nu schimbă datele problemei, dimpotrivă asistăm la instalarea tot mai apăsătoare a suspiciunii. Irascibilitatea lui Marin se intensifică, suspectează de incompetență și lipsă de loialitate pe toți subalternii, astfel că Alexandru și Mara, care sosesc în vizită, îl află într-un moment de maximă iritare.

Este neatent și la necazurile lui Andrei, căruia i se înscenează la școală unde este profesor un proces calomnios de imoralitate... Un cuvînt al lui Marin ar fi avut rolul hotărîtor, dar neavînd puterea să-l pronunțe își lasă prietenul abandonat unui gest disperat. Marin îl îndepărtează pînă și pe devotatul Dan, dintr-un stupid și nemotivat sentiment de gelozie (acesta o iubea pe Ina). În final, autorul încearcă să-l salveze, readucîndu-l lîngă Eliza, ambii ascultînd transmisia radiofonică a piesei *Rețeta fericirii,* scrisă de Alexandru.

Interesantă, în această piesă, este strecurarea subtilă a ideii de solidaritate umană; cunoștințele lui Marin se preumblă mereu prin casa sa, încercînd discret să aplaneze conflictul familial, dramaturgul subliniind că încrederea în oameni trebuie să fie principala sursă de optimism a fiecărui individ. O idee generoasă, în ciuda faptului că piesa suferă de inconsistență în etalarea argumentelor decisive.

Păstrînd intactă priza proaspătă la actualitate, Aurel Baranga își relevă, cu fiecare creație, multiplele disponibilități de *constructor,* perfecționîndu-și *teatralitatea,* stilul de a produce surpriza, acolo unde toată lumea pare împăcată cu previzibilul. Transcrisă scenic, piesa bulversează astfel atenția spectatorului care, familiarizat la un moment dat cu stilul narativ problematizant (o dimensiune ignorată sau evitată de alți dramaturgi), sînt puși în fața unei cotituri finale ce le zdruncină buna dispoziție, obligîndu-i *a posteriori* la o regîndire a piesei. Aurel Baranga a știut că în ciuda transformărilor rapide, într-o nouă orînduire persistă, încă timp îndelungat, mentalități învechite sau, datorită unor împrejurări mai mult sau mai puțin obiective, apar altele de natură psihologică, ce tarează drumul progresului. Baranga a construit replici devenite butade cu circulație largă: „Aștia sînt oamenii și cu ăștia defilăm"; „Domnule, că tovarășe nu pot să-ți spun" ș.a.

Siciliana este centrată în jurul unei teme arhicunoscute: spaima tinerilor absolvenți de a merge la țară, unde s-ar întîlni iremediabil cu ratarea și privațiunile, la o vîrstă exuberantă.

Constantin Valsamache — „circulînd " în piesă sub apelativul Bebe — este fiul unor oameni „bine situați", tatăl fiind director în ministerul agriculturii. Unica progenitură, Bebe este o mică victimă a excesivei griji părintești și ca atare abia a „reușit" să termine agronomia, trebuind să meargă într-un sat de unde plecase tatăl său. Prezentarea la post declanșează o mare „dramă", Jeni Valsamache — mama — trăiește momente de „panică", băiatul le speculează modificînd și hiperbolizînd desenul, acuzînd programatic boli închipuite, bine „argumentate" de Nicloae Dumitrescu, prietenul său. Sare în ochi, însă, un clișeu ce va bîntui mult timp literatura postbelică: demnitarul onest care refuză să intervină în interesul familiei, dar concede „intervenind" pentru prieteni. Tache Valsamache refuză cu obstinație să-și „ajute" fiul, dar, spre meritul său, Aurel Baranga nu insistă asupra acestui aspect, lăsînd în seama tinerilor rezolvarea conflictului din această „farsă lirică". Bebe are, totuși, o inteligență nativă, replicile lui, oricînd tăioase, au profunzime și consecvență. Fronda lui Bebe este favorizată și de disputa părinților, Tache nu vrea să intervină la ministru, Jeni se scaldă în băi de lacrimi și în această situație apar, intempestiv, niște rude din provincie — Anton Androne cu Fifi, absolventă a facultății de medicină. Rudele au venit și ele pentru „intervenție", Anton Androne vrea un post pentru fiică în București, dar rolurile se inversează deoarece Fifi nu dorește acest lucru. Bebe folosește un limbaj ambiguu și derutant, exploatînd clișeele vînturate de literatura idilizantă și festivistă din deceniul șase: „Exact de astăzi într-o lună, omul din fața dumitale, vărul dumitale din partea mamei, sau a tatei, nu știu, legăturile noastre de rudenie fiind insuficient de încurcate, omul care ți se destăinuie în această clipă a terminat cu Bucureștiul, cu această casă părintească de care-l leagă atîtea amintiri, a isprăvit cu lumea și civilizația și merge să se culce odată cu găinile, să se scoale trezit de cocoși, să citească gazeta raională la gazorniță, să facă discuții filozofice cu inginerul stației de montă, politice cu agronomul șef, să susțină o asiduă curte lirică moașei, care are patruzeci și trei de ani și doi negi pe nas, într-un cuvînt să se neurastenizeze, dedicîndu-și cei douăzeci și patru de ani ai săi, netrăiți și dornici de viață, agriculturii înaintate și sporirii producției de porumb la hectar".

Dar, în timp ce bătrînii discută „la o țuică", tinerii pun rapid la cale o căsătorie cu avantaje reciproce: buletinul de București. Ajunși însă la Rîpele, lucrurile se complică. Fifi

își ia în serios rolul de medic de țară, în timp ce Bebe așteaptă scadența celor două săptămîni la capătul cărora, conform convenției, trebuia să divorțeze. Gelozia ce începe să-l stăpînească pare cam artificială, gustul pentru noul mediu, afișat de Fifi, îl pune pe gînduri și această gravitate sentimentală, brusc confecționată, stîrnește zîmbete. Piesa atinge un punct cu adevărat interesant prin sosirea lui Tiberiu, logodnicul lui Fifi, un tip de ardelean bolovănos și posac, lipsit de spontaneitate, subjugat unei singure pasiuni — șahul. Chiar Bebe, în relație cu Tiberiu, își dezvăluie nebănuite disponibilități de sensibilitate și trăire autentică, sugerînd că înțelege și pătrunde sensurile vieții. Tiberiu este platitudinea dezarmantă, banalitatea care zădărnicește orice visare sau aspirație spre poezie.

Amestecarea planurilor este un procedeu des întîlnit în dramaturgia lui Aurel Baranga. Curgînd mult timp ca o farsă, piesa își schimbă treptat tonul fiindcă limbajul încărcat de automatisme naște bănuiala unor cunoștințe false, și subiectul capătă deodată tenta unei drame.

Fifi îl va prefera, desigur, pe Bebe, sugestia este însă vagă, autorul lasă finalul deschis, printr-o ultimă încercare de a conferi consistență unei piese în care personajele sînt totuși șterse, debitînd manierist adevăruri „prinse" dar nu asimilate. *Siciliana* rezistă mai ales prin tehnica metodei, dar atmosfera piesei este rarefiată și prea puțin convingătoare.

Ceea ce ambiționează Aurel Baranga odată cu trecerea anilor și cu maturizarea experienței sale de dramaturg, este revelarea dramei prin comedie, procedeu subliniat mai ales în *Fii cuminte, Cristofor !*, piesă considerată de autor „vodevil în trei acte". Firește, amestecul acesta de genuri nu este la îndemîna oricui, Baranga reușește substituirea sau uneori contopirea printr-o logică a interiorității construcției, printr-o știință a acumulării argumentelor ce abilitează structura stării respective. Totuși, preocupat deseori de a declanșa cu orice preț umorul, dramaturgul instituie situații de absurd gratuit, pur formal. Aurel Baranga știe că o piesă trebuie să șocheze din primele replici atenția cititorului (spectator) și, fără să nimerească ținta uneori, se vede nevoit să apeleze la gratuități de felul acesta : „V a l e r i u : Deci, trebuia să venim astă-seară... D o a m n a S a v a : Și ați venit. V a l e r i u : Tocmai, că n-am venit. D o a m n a S a v a : N-ați venit? V a l e r i u : Nu, am venit, și asta vă rog pe dumneavoastră să-i spuneți doamnei : că am venit, ca să-i spun că nu vin... deși soția mea, nu e așa, vinee... C r i s t o f o r *(Din cealaltă cameră)* : Cu cine vorbești, doamnă Sava? D o a m n a S a v a : Cu domnul profesor. C r i s t o f o r : A venit? D o a m n a S a v a : N-a venit. C r i s t o f o r : Atunci, cu cine vorbești ? D o a m n a S a v a : A venit, ca să anunțe că nu vine...".

Asemenea dialoguri nu sînt, totuși, excesive, există o perfidie a personajelor în amînarea impactului cu adevărul, o tergiversare menită să producă în chip deliberat confuzia. Piesa dezbate condiția cuplului în căsnicie, o teamă frecventă în dramaturgia lui Aurel Baranga, de obicei dramaturgul punînd partenerii sub spectrul analizei într-un moment cînd relațiile dintre ei sînt deja într-o fază avansată de degradare. După o conviețuire mai îndelungată, intervine „criza", fiecare consideră cu reproș că „a îmbătrînit prematur", că „totul e searbăd", fiecare „săptămînă seamănă cu cealaltă", că celălalt e „sceptic și suspicios", „intolerant", „absent", „indiferent", „inconsecvent și nedrept" etc.

Cristofor este un compozitor de prestigiu, ca atare pretinde o viață „plină", bogată, fiindcă altfel îi dispare pofta de lucru și inspirația ; soția sa, Ema, profesoară, în permanență solicitată de școală și de acțiunile obștești. Prietenii familiei sînt soții Valeriu Stambulin, profesor, și Anca, actriță, dar vizitele acestora încheiate stereotip cu belota, duc la saturație. Plecarea lui Valeriu și a Emei în provincie pentru mai mult timp, cu sarcini diferite, creează o situație nouă în viața lui Cristofor, care găsește prilejul să-i mărturisească Ancăi o iubire tăinuită mult timp. Dar, în relațiile amoroase Cristofor se dovedește a fi un visător, are gustul aventurii utopice propunîndu-și ca model pe celebrul omonim, astronom și corăbier. Este vorba și de un joc, un cadril, „un pas înainte, doi pași înapoi", la un moment dat partenerii se schimbă, leagă iubiri de o clipă, totul se repetă pînă cînd cineva, conducătorul jocului, comandă : „Tout le monde en place". Important e ca „jocul" să fie luat ca atare, partenerii să păstreze oarecare distanță și o bună judecată a lucrurilor, fiindcă în asemenea cazuri de la joc la *dramă* nu e decît un pas. Mai mult decît Ema, care ține tot timpul să-l menajeze, Anca este permanentul far semnalizant („Fii cuminte, Cristofor !"), o femeie acaparatoare, dar pe care inteligența o ajută să păstreze distanța necesară față de „seismele afective", veghind cu încăpățînare la echilibrul moral. Cînd totul părea că va intra în normal, că furtunile s-au domo-

lit, Ema pleacă, într-adevăr, nici cu Stambulin, nici cu Mitulescu sau oricare altul dintre presupuşi, fiindcă „e uneori atît de necesar să fii, cel puţin pentru o vreme, singură".

Aurel Baranga mizează conştient pe convenţie, sînt foarte multe coincidenţe care o susţin, ideea de joc fiind cea mai importantă înscenare pusă la cale de Anca : actriţa expune aici credinţa autorului în forţa modelatoare a teatrului, în capacitatea lui de persuasiune, ideea revenind în fiecare piesă, în final în special, eroii dedublîndu-se, acuzînd că sînt la îndemîna autorului, că trebuie să joace un anumit text. Aurel Baranga ştie cum se cuvine lecţia teatrului, se vede că a citit mult pentru a ajunge la replici memorabile, distilate. Într-o dramaturgie în care nu puţini autori ratează cu fervoare subiecte mari, Baranga extrage din banalitatea aspră a vieţii sensurile preţioase, ce întrunesc adeziunea aproape unanimă. Intuiţia lui de a prinde subiectele „din mers" a părut unor critici suspectă, transcrierea dramatică a unor idei, care „pluteau în aer", a echivalat pentru alţii cu superficialitatea.

Există în piesele lui Baranga, cum spuneam, un personaj simbolic — „naivul" — care impune prin corectitudine, seriozitate profesională şi morală, este aparent inofensiv şi neajutorat, o momeală pentru lichelele din jur care cred că-l pot manevra după bunul lor plac. El se numeşte Spiridon Biserică *(Mielul turbat)*, Mitică Blajinu *(Sfîntul Mitică Blajinu)*, Bocioacă *(Interesul general)* şi asigură, de fiecare dată, lovitura de teatru, „tulbură" apele unde se bălăcesc incompetenţa, parvenitismul, nepotismul, cupiditatea etc. Mitică Blajinu este catalogat de superiorii săi administrativi ca suspect, fiindcă e muncitor modest, are purtare exemplară. Se mai individualizează printr-o vagă mizantropie, lipsă de umor şi zgîrcenie în dialogul cu colegii. Lucrează într-un sector considerat foarte important — serviciul de documentare al unui minister, dar de rezultatele muncii lui beneficiază un Mateescu, ce stă mai mult în străinătate, plecat la fel de fel de congrese. La ultimul, a susţinut chiar un punct de vedere „original" şi „îndrăzneţ", „că e mult mai bine să ai duplicate după documentele oficiale, decît să n-ai" ; mimează, altfel spus, aerul omului solicitat în cea mai bună tradiţie caragialească. Dacă participarea lui sub aspect profesional este quasi-inutilă, de mare folos sînt însă cadourile aduse şefilor : televizoare, frigidere, magnetofoane etc. Tehnica folosită de Mateescu este substituirea adevărului prin afişarea vicleană a „persecuţiei", a „suprasolicitării".

„Mateescu: Blajinule, gata documentarea? Adela *(grăbindu-se)* : Gata ! Mai am o pagină... Mateescu : Să nu mă întîrzii... Mitică : Dar unde plecaţi ? Mateescu : Germania Federală. Mitică : Abia v-aţi întors. Mateescu *(„victimă")* : Cine mai are putere să răsufle, Mitică ? I-am spus-o şi tovarăşului director : «Mai lasă-mă, frate, că nu mai pot. Luna trecută la Montevideo, acum două săptămîni la Haga, miercurea trecută, la Paris»... Mitică: Interesant? Mateescu : Extrem. Sesiunea T.A.I.-ului, tratate şi acorduri internaţionale. S-au pus acolo probleme legate de specialitatea dumitale : *arhivistica diplomatică*. O clipă ne-am gîndit să te trimitem pe dumneata. Dar pe urmă ne-am zis : «Ce să-l mai deranjăm, săracu', că tot are de lucru». Şi m-am repezit. O sesiune foarte grea, ordine de zi încărcată. Chestiuni extrem de delicate. A trebuit să mă descurc. Am prezentat o comunicare : «Cu privire la rolul şi însemnătatea duplicatelor după documentele oficiale»".

Mateescu se coalizează cu cei din conducere : Cristea, Colibaş, Ionescu, iar aceştia acţionează conform conjuncturii. Singura lor preocupare este să fie la curent cu mişcările din conducerea ministerului şi, în funcţie de acestea, acţionează în cadrul departamentului, dictînd pensionări şi transferuri. În locul lui Mitică Blajinu, pe care-l pensionează înainte de termen, este adus un oarecare Vasile Vasile, om trecut prin foarte multe întreprinderi, superficial şi incompetent, avînd „meritul" de a fi rudă cu cineva sus pus (Ivănescu). Comportamentul lor faţă de Vasile este cinic şi ridicol, sentimentele se schimbă rapid, în relaţie directă cu poziţia lui Ivănescu la bursa zvonurilor : dacă va fi avansat sau retrogradat.

Caruselul schimbărilor de atitudine continuă într-un ritm năucitor, una din „victime" fiind Vasile care devine simplu obiect de tranzacţie. Fireşte, Mitică Blajinu, sprijinit de Adela Cosîmbescu, dejoacă pînă la urmă planurile clanului, nu înainte ca acesta să jubileze ticluind o înscenare împotriva celor doi. Strategia înscenării epuizează, cred, prin perfidia lui Colibaş, întreaga recuzită a genului.

Mitrofan — „arma" cu care cei din conducere vor să lovească în Mitică şi Adela — este sfătuit să ceară cuvîntul pentru a-şi exprima indignarea, să se desolidarizeze, să înfiereze şi să demaşte. Dramaturgul polemizează, se vede, cu poncifele unui limbaj proletcultist, ce supravieţuieşte unei epoci defuncte. Dar, în ciuda tonului impecabil, înscenarea se des-

tramă neașteptat de repede, capetele de acuzare cad, rînd pe rînd, asemenea merelor putrede. În acest mecanism, poziția lui Mitică Blajinu este defensivă, el recepteză, dar nu declanșează contraargumente, menținîndu-se pe linia onestității și purității morale. Victoria lui ține de evidența adevărului, de o imanență a spiritului justițiar. De aceea este și personajul cel mai viu, autentic, cu trăsături ce se rețin.

Convenția este imanentă teatrului, iar Aurel Baranga a folosit-o din plin și cu folos. *Opinia publică* ne dezvăluie un autor care a asimilat bine formula teatrului în teatru așa încît pe lîngă personajele ce încheagă acțiunea, întîlnim și altele cu o funcție exterioară cum ar fi *prezentatorul*, *regizorul de culise*, *spectatorul revoltat*, simbolica *opinie publică* și regizorul spectacolului. Nu este o extravaganță de construcție ci, mai degrabă, avem de-a face cu un program de „protecție" pe care și-l asigură dramaturgul, ce menajează cu prudență posibilele reacții ale unui public pus în impact cu articulația șocantă a piesei. Dar, intervenția acestor personaje în discursul piesei, pentru succinte retrospective, explicitări, are și un sigur rol de catalizare a spectatorului, de implicare mai activă a acestuia în substanța ideatică a piesei. Piesă de succes, cu stagiunea scenică cea mai longevivă între creațiile autorului, *Opinia publică* este croită, totuși, din stofa unui text anterior — *Sfîntul Mitică Blajinu*. Nu e greu să găsești similitudini de schemă : un șef de compartiment onest și bine pregătit profesional, aparent inofensiv, este boicotat de o conducere birocratică și greoaie, înconjurată de lichele și lingușitori — o lume, deci, unde cuvintele nu sînt unite prin raporturi de necesitate și adevăr, ci mecanicist, ducînd la măsluirea realității. Ca atare, o asemenea lume devine expresia prostiei, a constrîngerii și, în consecință, își creează și armele ce-i vor hotărî sfîrșitul. Este pregătită cu minuțiozitate și ședința de pedepsire, se iscă aceleași confuzii determinate de posibilele relații de prietenie a subalternului cu persoane „sus-puse". Dar, în ciuda repetării schemelor, *Opinia publică* impune prin introspectarea viguroasă a mentalităților învechite, prin nuanțarea situațiilor conflictuale și, de asemenea, prin individualizarea, mai pregnantă, a întregii galerii de personaje. Dezbaterea ocolește liniaritatea, au loc compromisuri temporare, atacuri și retrageri, există o tensiune între sensibilitatea febrilă a unora și opacitatea plată a altora. Aurel Baranga nu urmărește, cum spunea Jean Pouillon, imitarea realității, ci înțelegerea ei. Este preocupat nu să confere

verosimilitate anecdotei inventate, ci de faptul că tot ceea ce se afirmă și se întîmplă în fața spectatorului îl privește direct „acum și aici".

Care este primul gest al lui Cristinoiu, directorul ziarului ? Structural birocratic, el pare alarmat de întîrzierea lucrării privind reducerea personalului de prisos. Are mereu o pagină de ziar pe masă, dar din limbajul său lipsesc observațiile de ordin profesional. În schimb se arată excedat de sarcini, tună și fulgeră în permanență pe seama incapacității profesionale și a lipsei de zel a subalternilor, iar la cele trei telefoane ce zbîrnîie cu intermitență răspunde lapidar și stereotip : „exclus !", „evident !", învăluindu-se tendențios într-o atmosferă misterioasă sub care își maschează inactivitatea. Proferează amenințări, terorizează cu expresii punitive de genul „voi trece la măsuri radicale", acestea însemnînd propria demisie pentru a-și întări fotoliul directorial care, chipurile, este pentru el un post de sacrificiu. „Dar eu nu pot să duc în circă, la nesfîrșit, pe toți incapabili și să mă transform în conducătorul unui colectiv de ratați. Eu mi-am sacrificat o carieră universitară ca să ridic gazeta asta. Nu mă siliți să trec la măsuri radicale fiindcă, uite, vă dau cuvîntul meu de onoare că mă duc sus și cer să mă scoată". Asemenea propoziții, debitate cu grijă în momentele dificile, îl însoțesc ca niște ticuri. De fapt, toți „negativii" lui Aurel Baranga sînt captivii „ticurilor", aceste semne exterioare îi individualizează, le creează statut literar și, monopolizîndu-le vorbirea pînă la schematizare, îi aruncă definitiv într-un gol existențial.

Piesele lui Baranga sînt ghiftuite cu termeni de o generalitate frapantă, recoltați din ședințele rutiniere, vehiculați cu seninătate de oameni cu o pregătire șubredă. „Trebuie să avem nivel", „chestiunea e urgentă", „trăim vremuri mari", „sînteți depășiți de evenimente" ș.a. sînt asertiuni pe care, neîndoielnic, cititorul le cunoaște și, reîntîlnindu-le în piesele lui Baranga, trăiește sentimentul unui „deja vu". Limbajul „negativilor" este șablonard și previzibil ; în ceea ce îi privește, satira dramaturgului nu îmbracă formele teziste ce copleșeau o anumită literatură a deceniului șase ; debitînd asemenea formule fără priză la realitate, într-un stil mecanic, aceste personaje sînt sortite pieirii. Ele sînt surprinse deobicei în momentele de degradare, perorația este arma tergiversării, dar odată atacate în punctul nevralgic, procesul de extincție se produce repede și irevocabil. Este o lege a teatrului, formulă ce presupune con-

centrare maximă, consumarea densă și rapidă a destinelor. În limbajul negativilor chiar și expresiile care, în alt context ar avea rezonanțe demn-sentimentale, își anulează aici sensul, instigînd mecanismul umorului. E cazul lui Cristinoiu : „Eu nu pot să acopăr cu numele meu impostura, tovarășe Turculeț. Numele ăsta, pe care îl port, nu mi l-a dat tata. Mi l-am făcut singur. Nu pot să-mi bat joc de el. Rămîneți dumneavoastră, să vină oricine, faceți ce știți".

Deranjează în această piesă, considerată între cele mai importante ale autorului, injectarea obositoare de didacticism, un fel de bombardament moralizator asupra spectatorului, care se resimte ca un balast. Supus unei ședințe de „demascare", Chitlaru iese învingător cu ușurință ; detractorii lui folosesc argumente puerile, pe cînd susținătorii, deși vorbesc puțin, prin forța împrejurărilor impuse de un oarecare Catrinoiu au, totuși, cuvîntul hotărîtor, impunînd adevărul ca pe o evidență. Dacă telefonul primit de la Păscăloiu, ipoteticul ministru, prieten al lui Chitlaru, este o farsă pusă la cale de un prieten, sosirea demnitarului Brana, în timpul ședinței „demascatoare", este o lovitură de teatru bine ticluită, argumentul „fizic" ce încunună sensul pozitiv al unei dispute. Dar, tocmai în această piesă, cu secvențe construite remarcabil, autorul recurge la procedee ce se repetă sincopînd inoportun discursul dramatic. După intervenția spectatorului din sală, Chitlaru ne dezvăluie, apoi, adevărata identitate a lui Brana : „Cine a fost ăsta ? Vă dați seama că nu-l cunosc. Că nu l-am văzut în viața mea. Și totuși, știu foarte bine cine a fost. Un personaj ciudat. Un om pe care îl poți întîlni, în același timp, oriunde și pretutindeni. În orașe, la sate, în trenuri, pe stradă... În înfățișări diferite : e cînd muncitor, cînd țăran, soldat sau student... Are toate vîrstele, e tînăr sau bătrîn, e uneori femeie, alteori bărbat, dar știe tot, observă tot, nu-i scapă nimic, nu poate fi indus în eroare, gîndește, judecă și sancționează *(Confidență la public)*. E Opinia Publică... Oamenii". În teatru, a despica firul în patru e păgubitor. Făcînd abstracție de aceste paleative pornite din prudența autorului față de un public cucerit deja de creația sa, *Opinia publică* rămîne o piesă de referință și, probabil, punctul de vîrf în creația dramaturgului.

Succesul de public, aproape fără precedent — se datorește, credem, și dinamicii atracțioase, mișcării scenice viguroase, suculente, dramatică prin ea însăși, ce-l țin pe spectator într-o stare de benefică tensiune. O mișcare copleșitoare este vizibilă în comedia tragică *Travesti*, unde schimbarea de planuri se produce vertiginos, amețitor ; Aurel Baranga încearcă să demonstreze cum și femeia (nu numai bărbatul, deci !) poate să rateze viața de familie din cauza poftei exagerate de a juca un rol de frunte în plan social. Alexandra Dan este directoarea Teatrului liber, joacă piesă după piesă, pe cît posibil în roluri titulare, participă la nenumărate ședințe, unele contramandate, acordă interviuri presei scrise și vorbite, rezolvă cererile salariaților, este solicitată în permanență la telefon, ia decizii prompte privind destinul salariaților etc. Autorul construiește piesa pe formula teatrului în teatru, creînd situații derutante pentru privirile molcome și, după cum se va observa din secvențele ulterioare, piesa în care repetă actrița este un travesti al vieții ei particulare, Titi, actorul partener, jucînd de fapt rolul soțului ei (Dan Mihai) : „Trebuie să-ți spun mai întîi, tot ce-am adunat în suflet, în acești douăzeci de ani de ipocrizie și de travesti. Fiindcă asta a fost viața noastră : un mizerabil travesti ! Mi-ai distrus liniștea, încrederea în mine, speranțele ! N-am fost în viața ta decît figurantul, bun să-ți dea replica, sufleurul, care să te ajute să-ți înveți textul, supapa nervilor tăi, cînd te amenința insuccesul !". Alexandra este o femeie inteligentă, o minte „tăioasă", dotată cu capacitatea de rapidă scrutare a situațiilor.

Între atîtea urgențe, își face totuși timp pentru a-l primi și pe Dan în „audiență" și acesta își manifestă nemulțumirea în privința greutăților familiale : „Nichi, fiul, nu mai vine acasă, frigiderul s-a stricat, țeava de la baie s-a spart, chiria e neplătită și majorată etc." Este și el muzician, are nevoie de un timp al *creației* și, prin compensație, de oaza caldă a familiei. Îi este dor de murături, de plăcinte poale-n brîu, tînjește după „o cămară plină de gavanoase și borcane", „o bucătărie mirosind de Crăciun a caltaboși și de Paști a cozonaci". Printr-o coincidență bizară, o cunoaște pe Manuela, care nu e „făcută" pentru teatru, dar manifestă apriga dorință de a avea o căsnicie cumsecade. Aurel Baranga simte nevoia, la un moment dat, să separe lucrurile, dîndu-și seama că schimbările și întrepătrunderile de planuri, într-un tempo prelungit, pot duce la confuzii. Totodată, autorul încearcă o hermeneutică a teatrului, crezînd în forța lui persuasivă, prin priza nealterată la public. Explicînd sensul „piesei" din text, Dumitrașcu conchide : „V-am mai spus maestre : e o demonstrație că există o lume a iluziilor : teatrul. Și o lume a concretului : viața. Și că cea mai mare oroare pe care o poate săvîrși omul, e să le amestece și să le confunde". Vom observa că pe lîngă procesul de conștiință ce și-l fac pro-

tagoniştii în ţinuta lor „civilă", există şi un proces al textului (*Travesti*), care se joacă în piesă. Apare o comisie cu oameni cam prăfuiţi care, analizînd piesa, suspectează cuvinte nevinovate, într-un stil vetust-birocratic, dar se lovesc de atitudinea dîrză a directoarei : „D e l e a n u : La pagina 14. Aţi găsit? La pagina 14 sus, prima replică : «M-ai nenorocit. Mi-ai turtit fesul». Se scoate chestia cu fesul. Înţelegiţi, dumneavoastră, acum cu Orientul Mijlociu, să nu se creadă că este o aluzie. A r g h i r (*intratabil*) : Nu scot «fesul» pentru nimic în lume ! D e l e a n u (*în panica unei misiuni pentru care răspunde*) : Trebuie, tovarăşe Arghir, credeţi-mă... A l e x a n d r a : Scoate, domnule «fesul», dă-l dracului de fes, ce, o să mori, fără fes? Mai departe ! D e l e a n u (*fericit*) : Bun ! La pagina 36, a patra replică a Corinei : «Sîntem singuri, sîntem nişte bieţi oameni singuri». Replica trebuie scoasă sau, cumva, modificată. A l e x a n d r a : Şi de ce trebuie cumva modificată? D e l e a n u : Vedeţi dumneavoastră : dacă s-ar afirma că oamenii sînt singuri în societatea capitalistă, ar merge, ar fi clar. Dar aşa, s-ar putea interpreta că la noi... A r g h i r : Şi cum aţi vrea să formulez : că la noi oamenii sînt «oarecum» singuri? Că sînt «mai mult sau mai puţin, singuri»? D u m i t r a ş c u (*în căutarea unei soluţii salvatoare*) : Am putea s-o rezolvăm astfel : spunînd că la noi «unii» oameni sînt singuri. A l e x a n d r a (*lui Deleanu*) : Ce spui? Aşa merge? D e l e a n u : Tot rămîne o confuzie... D u m i t r a ş c u : Dar dacă am zice că la noi «puţini», «foarte puţini» oameni sînt singuri?... D e l e a n u : S-ar putea ridica întrebarea : cine sînt ăia?"

Teza dramaturgului ar fi că, asemenea poeziei şi prozei, teatrul are o determinare complexă, fiind o dramă a conştiinţei individuale în strînsă corelaţie cu cea socială. Dar, trecînd de filtrul comisiei, intră în faza „caldă", poate mai supusă controverselor, — cea a reprezentării.

Un incident banal din timpul premierei — tovarăşul Topală a plecat după primul act fiind chemat la o şedinţă — creează în teatru o veritabilă panică, relevînd histrionismul, moralitatea precară a unor actori şi funcţionari. Toţi găsesc piesei fel de fel de defecte, chiar şi apărătorii de mai înainte cedează acum rapid, descoperindu-şi cameleonismul atitudinii. Alexandra dispare neanunţat pentru cîteva ore, mai tîrziu aflăm că Nichi, fiul ei, avusese o tentativă de sinucidere. Trebuie să existe o măsură în toate, este concluzia acestei comedii tragice, complexitatea vieţii impune echilibru şi matură drămuire a situaţiilor. Militînd cu dăruire şi exagerat orgoliu în plan

profesional şi social, Alexandra Dan şi-a neglijat îndatoririle elementare de mamă şi soţie, ducîndu-şi familia în pragul falimentului. Ea însăşi este o victimă a confuziilor : a dus viaţa în teatru — un lucru foarte bun, şi teatrul în viaţă — ceea ce este o aberaţie. Arta copiază viaţa, însă este deasupra ei, fiind guvernată de legi diferite. De aceea, îl cheamă pe Arghir, autorul, cerîndu-i să rescrie piesa (prima variantă conţinea prea multe travestiuri şi, deci, mirosea a carnaval) pentru a se explica. În această sfîşietoare confesiune recunoaştem şi ceva din opţiunea lui Baranga pentru un teatru direct, exploziv, cu penetranţă profundă ; este aici şi o polemică secretă cu propria formulă, cultivată ani îndelungaţi şi dusă la perfecţiune — aceea a travestiurilor, a hotarului fragil dintre viaţă şi teatru.

Simfonia patetică şi *Viaţa unei femei*, ultimele sale piese, au fost drame şi ele ilustrează, într-un fel, schimbarea de ton şi stil. Drame, însă, mai scrisese Baranga, dar asupra acestui aspect vom reveni.

Interesul general (Editura Eminescu, Bucureşti, 1982) reprezintă un punct de referinţă în activitatea autorului şi, se pare, ultima sa comedie. Cu această piesă, putem afirma că autorul şi-a epuizat metoda, a dus-o la perfecţiune, prin reluarea procedeelor şi mişcarea lor ingenioasă pe un ecran, totuşi, limitat : al moravurilor care supravieţuiesc vreme îndelungată bazei ce le-a generat. Sintagma salvatoare „interesul general", ne amintim, apărea încă în *Mielul turbat* ; este vorba de o „monstruoasă coaliţie" a laşităţii şi a impotenţei intelectuale care, eludînd cu perseverenţă şi ieftină dibăcie „fondul problemei", accese la un triumf temporar pentru a salva aparenţele dezastruoase. În această „farsă-atroce", cum e subintitulată *Interesul general*, intervine, însă, un element care schimbă finalurile previzibile. „Spiritul bun" este chiar sacrificat de camarilă, asistăm deci, la o inversare a termenilor ecuaţiei : justiţiarul este pe cale să compromită prin dovezi irefutabile pe toţi funcţionarii corupţi şi incompetenţi, dar aceştia, în ciuda dezbinărilor, se regrupează rapid şi reacţionează dur, pentru conservarea intactă a atmosferei călduţe în care se vor bălăci, probabil, în continuare. Piesă scrisă la anii deplinei maturităţi artistice, *Interesul general* ilustrează o idee, nu prea uşor de găsit în teatrul ultimelor trei decenii, potrivit căreia nu întotdeauna spiritul justiţiar învinge, mai ales în mediile unde laşitatea şi servilismul s-au refugiat ca în cazemate. Piesa se susţine pe un conflict dramatic mereu activ, cu momente de suspens ingenios regizate, cu răsturnări spectaculoase de situaţii,

stimulînd o teatralitate de bun-gust, atrăgătoare. *Interesul general* debutează cu o șarjă la adresa unei specii de jurnalistică șablonardă și simplificatoare, care aplatizează circulația informației și taie orice suport ineditului: „Aurelia Tințoca *(în microfonul pe care, după întrebare, îl va trece tovarășul director)*: Tovarășe director, după cum sîntem informați Ministerul Construcțiilor de Mașini paralele a îndeplinit anul acesta planul, la toți indicii, cu două luni și patru zile, mai devreme decît era prevăzut. De asemeni, a înregistrat un spor, la producția marfă, de trei virgulă opt la sută. Ce puteți să ne spuneți în această direcție? Hrisanide *(după o infinitezimală pauză de reculegere)*: Da, într-adevăr. În anul care s-a scurs, am îndeplinit planul la toți indicii, cu două luni și patru zile mai devreme decît era prevăzut. De asemeni, am înregistrat un sport la producția marfă, de trei virgulă opt la sută. Aurelia Tințoca: Aceste performanțe v-au stimulat pentru ca în anul care a început, de cîteva zile, să vă propuneți noi performanțe? Hrisanide *(după aceeași pauză)*: Într-adevăr. Stimulați de aceste rezultate, ne-am propus ca, în anul pe care l-am început de cîteva zile, să realizăm noi performanțe".

Simulacrul de interviu are darul de-a ne introduce într-o atmosferă de găunoșenie și lîncezeală, portretizînd, indirect, protagonistul piesei. Avem de-a face și aici cu un procedeu des întîlnit: este creată o stare de iritare și confuzie ale cărei resorturi posibila victimă nu le dibuie, intrînd astfel într-un halou de agitație sterilă. Hrisanide presimte că se pregătește o ședință în care va fi „bubuit", dar evită cu o falsă naivitate să înțeleagă cauzele. Se întreabă de unde i se trage — „de sus", „de jos" — și-și consultă „statul major"" format din Plătică, Sfințescu și Linte care, evident, îl încurajează, îi prezintă o situație roză, conform căreia directorul va trebui să primească doar laude.

Interesul general este, spuneam, sintagma vînturată cu o ridicolă gravitate dar și cu evident sentiment protector de camarila pieselor lui Baranga. În textul cu același titlu ea devine chiar scopul întregii mașinațiuni fiindcă în ciuda disensiunilor care-i separă, păstrarea scaunului devine scop comun și voință unanimă. Cel care atentează, aici, împotriva „interesului general" este Bocioacă, om integru, o conștiință profesională exemplară, dar cam însingurat și, de aceea, suspectat de cei din jur. Împotriva lui, Plătică folosește zadarnic toate procedeele de desconspirare, onestul funcționar fiind un castel inexpugnabil.

Intervine în acțiune și Carapetrache — un adjunct diferit de prototipul știut; la fel de cinic ca și directorul, dorește cu ardoare funcția acestuia și, în consecință, apelează fără ezitare la cele mai josnice mijloace. Intuindu-i ascensiunea, Linte și Sfințescu i se raliază imediat și pun la cale demolarea lui Hrisanide. După cum se vede taberele se împrăștie și se regrupează în permanență, important e ca „binele" general să nu fie știrbit. Scopul bătăliei este menținerea statu-quo-ului, pierderea unei poziții nu trebuie să echivaleze cu spulberarea șansei. Lucia, soția lui Hrisanide, este o actriță ratată și „neconsolată" în familie, Carapetrache speculează acest punct slab știind că directorul ține enorm la „onoarea de familist". După expresia lui Bocioacă, e vorba doar de faptul că „dintr-un porc mai mic, Carapetrache a devenit un porc mai mare". Este hotărît să-l lichideze, avertizînd că a doua zi va da drumul, în cadrul ședinței, benzii de magnetofon compromițătoare, ceea ce ar însemna decapitarea întregii camarile.

Din punct de vedere teatral, soluția ar fi neviabilă și fără efect, și astfel happy-end-ul piesei va contrazice regula încetățenită de Baranga. Bocioacă va fi ucis de Hrisanide, pentru salvarea „interesului general". Am simplifica datele piesei dacă am spune doar că sacrificiul este admis de dragul teatralității. Ideea sugerată de autor pune în cauză imposibilitatea triumfului ideii de adevăr atunci cînd mediul este fundamental viciat.

Finalul este însă didacticist și tezist, Bocioacă sare din tron în timp ce se rostește mitingul de doliu, dovedindu-se a fi numai actor care pregătește, alături de colegi, un spectacol de teatru. Radu Popescu avea dreptate cînd bănuia că unul din tîlcurile comediei decurge din visul de curaj și eroism social al spectatorului. Este o modalitate de a stimula psihologia civică, ce nu are întotdeauna forța de a-și împlini datoria etică. Sigur că pînă la urmă *timpul* este judecătorul cel mai exigent, sigur că timpul validează valorile și sancționează impostura, dar pînă atunci injustiția poate reteza multe capete nevinovate, poate instaura pentru o vreme arbitrariul. Stilul torențial, eliminarea gagurilor balastiere, lapidaritatea construcției conflictuale, precum și introducerea elementului surpriză, iată cîteva elemente ce se constituie în proeminențele seducătoare ale acestei piese.

Tentația dramei

Deși comedia este cea care i-a asigurat succesul, Aurel Baranga a fost preocupat, încă de la începuturile sale de dramaturg și de dramă, sub forma „tragediei optimiste". Finalurile scrierilor de acest gen sînt toate luminoase, dar nota specifică vine din dramatismul și gravitatea dezbaterilor, din punerea în discuție a unor stări conflictuale acute. Simpla enunțare nu duce, însă, și la instituirea atmosferei dramatice, majoritatea dramelor sînt scrise în deceniul șase și ele poartă amprenta de aliniere la dogmele epocii.

Comediile din aceeași perioadă au avut mai mult succes, poate și datorită faptului că un asemenea gen este imperios cerut de anii „secetoși", ce urmează unei conflagrații care zdruncină profund conștiințele. Conținînd sîmburii unor coliziuni puternice, dramele lui Baranga se sprijină însă pe o argumentație naivă, „furtuna" se produce la suprafața lucrurilor, ea fiind descrisă într-un stil ce amintește, deseori, de reportajele convenționale din presa acelor ani.

Iarbă rea, piesă ce deschide seria dramelor în teatrul autorului, dezbate poziția intelectualului în noile condiții sociale generate de evenimentele din august 1944. Baranga ilustrează, cu promptitudine, în teatru, una din tezele mult comentate în presa zilei, despre necesara legătură a intelectualității cu practica socială. În primul act avem dovada imediată a repercusiunilor nefaste ce decurg din nerespectarea principiului ; un grup de cercetători — profesori universitari și ingineri — experimentează în laborator obținerea unui sortiment de fontă, au sentimentul reușitei, dar aplicarea eșuează. Tipologiile sînt individualizate cu claritate, descărnate de nuanțe. Inginerul Marin este un intelectual „de tip nou", care trăiește intens și aproape exclusiv pe plan profesional ; față de soția sa, Ioana, manifestă o suspiciune permanentă, originea ei moșierească îl ține într-o „gardă" continuă, este exasperat de viața de familie, tună și fulgeră fără motive. Abia cînd constată legăturile extraconjugale ale soției cu profesorul Andrei Bîrlea, drama sa capătă motivație, dar nu și consistență, fiindcă la un moment dat îl vedem plîngînd nu pentru eșecul unei idei, ci fiindcă nereușita ar constitui o filă acuzatoare pentru dosarul său, altfel imaculat. Exclusivismul trăirii sale este ilustrat naiv și edulcorat, personajul exaltă surprinzător și debitează lozinci într-un stil frustrat de nuanțe psihologice : „M a r i n *(nu se mai poate stăpîni, exaltat aproape)* : A curs fontă ? A curs fontă bună ? A curs fontă, tovarășe Andrei ! A curs fontă, tovarășă Irina ! Fonta noastră ! Lăsați-mă ! *(Se repede la telefon. Irina îi trece receptorul)*. Da, spune, spune, tovarășe Balint. Da, eu, Marin. A curs fontă bună ? A ieșit fontă bună ? Limpede cum e lacrima ? Trăiască partidul ! Trăiască partidul ! Am reușit tovarășe Andrei ! Am reușit tovarășă Irina".

Încă din *Iarba rea* se observă, totuși, vocația comediografului ; nu întîmplător personajele cele mai realizate sînt Aneta și Victor, iar drama se termină ciudat și paradoxal, într-un stil spumos și voios : „P a v e l : Dar unde plecați, frate ? M a r i n : la Hunedoara. A n e t a : Păi, ce mai căutați acolo, păcatele mele ? I r i n a : Mergem să asistăm la probă. M a r i n : Fiindcă a ieșit, coană Aneto. A n e t a : A ieșit ? M a r i n : A ieșit. A n e t a : A ieșit minereul ? M a r i n : Da. A n e t a : Ei, ce ziceam eu, Pavele ? Nu spuneam eu că iese ? V i c t o r : Asta e, să nu te joci niciodată cu invențiile, coană Aneto. A n e t a : Mie-mi spui ? ! Ah, moartă sînt după minereuri !"

Mai solid articulată, apare *Recolta de aur* (scrisă în 1949) a cărei acțiune este plasată într-un sat din Bărăgan, la începutul deceniului șase. Autorul vădește preocupare pentru specificul local, relevînd obiceiuri și întîmplări din viața obștei rurale, aducînd în scenă o interesantă diversitate caracterologică. Iacob Istrate, președintele cooperativei agricole, se detașează de modelul liniar și amorf ce a proliferat în literatura epocii, printr-o evoluție „ponderată", dramaturgul intenționînd să-l acrediteze ca simbol al gîndirii sănătoase țărănești, al chibzuinței mature și înțelepte, care duce colectivitatea pe drumul vieții noi. Dar ecranul social al satului este foarte frămîntat, au loc incendieri și atacuri armate, dramaturgul nu le dă suficient contur, iar finalul se desfășoară la postul de miliție, unde îi aflăm pe sabotorii care, între timp, își mărturisiseră și fărădelegile, toate acestea nefiind nici măcar sugerate în piesă.

În colaborare cu N. Moraru, dramaturgul scrie în 1950 piesa *Anii negri*, situînd familia muncitorului comunist Mihai Buznea în anii ilegalității ; sînt prezentate multiple destine — unele formate deja, altele în devenire, autorii introspectînd diferite medii sociale. Mihai Buznea se dovedește a fi o conștiință dîrză și demnă, care înfruntă exemplar teroarea Siguranței, este o luciditate activă și tenace în timpul procesului, un model pentru colegi, dar și pentru familie, care îl urmează cu încredere și devotament. În partea finală, piesa este epurată

de artisticitate, limbajul personajelor devine „frust", preluat fără filtru din broșurile vremii, încît existența lor teatrală se devitalizează și, într-o anumită măsură, își diminuează credibilitatea literară.

Un pas înainte, privind istoricitatea evenimentului realizează *Recolta de aur* (1954), dramă inspirată din lupta partidului pentru eliberarea țării, acțiunea fiind situată într-un oraș din Moldova, în zilele premergătoare lui 23 August 1944.

Șeful siguranței, colonelul Ciolac, anticipează evenimentele ce vor succede victoriei, ca atare devine „înțelegător", raliindu-se unor reprezentanți ai burgheziei — Fanche Verzea, Ageamolu, Titu Priboiești, Miluța Jipa — notabilități locale, care vor să-și treacă în uitare trecutul, optînd grăbit și cu superficială convingere pentru viitoarea orînduire socială. Dar, adaptarea lor nu este chiar rapidă, obstacolele sînt multiple și deseori acuzatoare, scena elocventă, de o tensiune bine ilustrată, fiind dintre colonel și șeful siguranței. Aurel Baranga încearcă să confere complexitate conflictului, în unele tablouri reușește dar, în general, piesa nu posedă respirația dramatică necesară. Vădit lucru, Aurel Baranga și-a scris majoritatea dramelor într-o perioadă în care suflul acestui gen avea prea puțini sorți de izbîndă. Abia peste două decenii, Aurel Baranga izbutea o dramă apropiată de cerințele genului. Este vorba de *Viața unei femei* (Editura Eminescu, București, 1976). Din punct de vedere al construcției, drama respectă scenariul comediilor, dar simbolurile sînt deturnate într-o direcție total opusă. În planul simbolurilor piesa are o desfășurare simetrică și o rotunjime ce amintește de teatrul antic. Să transcriem indicațiile, oferite de autor, la debutul acestei tragedii : „O vilă elegantă, undeva, la munte, în amurg, în preajma Anului Nou. Ca într-o stampă mediocră, afară, ninge festiv ; în holul de jos al casei, în cămin, arde un foc, idilic, de bușteni. O scară de nuc afumat duce la odăile de dormit. Un aparat de radio, clasic, cu lămpi, transmite, discret, „Marea" de Debussy. Într-un fotoliu, în fața căminului, Femeia. Are cincizeci de ani și e de o mare frumusețe, ușor obosită. A intrat, venind din vestibul, Autorul dramatic, un bărbat fără vîrstă, fiindcă, în afara unui farmec nemărginit, înfățișează o tinerețe incurabilă". În acest cadru feeric, ce cheamă la destindere și mulțumire sufletească, închipuind parcă pentru o pașnică savurare a plăcerilor, Femeia îi cheamă pe cei cinci vinovați, dorind o lichidare a conturilor privind comiterea unei crunte injustiții, a cărei victimă a fost în anii '50. Redescriindu-și destinul, printr-o lungă

și sfîșietoare confesiune, Femeia scormonește implicit și viața „inculpaților" (Primul iubit, Primul bărbat, Primul judecător de instrucție, Primul avocat, Ultimul îndrăgostit), la ceasul calm al climatului de sanitate morală a prezentului (ea va fi reabilitată în 1965 și Autorul dramatic o asigură : „Sînt zece ani de cînd fiecare om se culcă seara și știe că dimineața se scoală în patul lui..."). Starea conflictuală este acerbă și ireductibilă. Femeia le pretinde celor convocați un lucru fundamental și irecuperabil : „Să-mi dați înapoi ce mi-ați luat... Viața". Ajunsă printr-un joc (și nu numai) al conjuncturilor vedetă de cinema, după ce anii tinereții îi fuseseră mototoliți, eroina pare să fie o nouă doamnă Zachanassian, din piesa lui Dürrenmatt, care cere cu teribil orgoliu restituirea tinereții, într-un proces ireconciliabil.

*

Primul ei bărbat a fost arestat pentru tentativă de trecere clandestină a graniței ; ca urmare, la domiciliul lor a avut loc o percheziție, în urma căreia Femeia se refugiază în casa Primului iubit, iar acesta, din lașitate, o denunță. De aici începe calvarul : arestată, anchetată, violată și apoi condamnată, eroina cunoaște o serie de indivizi lipsiți de scrupule, meschini și cinici, care o duc la limita condiției umane.

Rezistă eroic tuturor încercărilor, dar traumele rămîn — e vorba, în primul rînd, de cele morale — de aceea procesul instituit în piesă echivalează în primul rînd cu o revanșă, dar și cu un apel, rostit cu asprime, fără reticențe, la adresa unor conștiințe atrofiate, care acceptă cu o docilitate condamnabilă situații ce contravin rațiunii. Căci „marea superioritate a omului, imensul lui prestigiu, care îl deosebește de toate animalele, îi vine din faptul că poate să refuze, să spună : «nu». Omul este singura ființă care are dreptul să aleagă : să fie om sau bestie".

Lucrurile se complică — artisticește vorbind — deoarece, în închisoare, Femeia a născut un băiat ce i-a fost luat, crescut de nu se știe cine, ajuns inginer și acum pune întrebarea cine este tatăl lui. Întrebare șficuitoare ce acuză încă o dată o degradantă lașitate : „Judecătorul de instrucție: Ce pot să ofer eu acestui om ? Mă știi doar : pensionar. Un simplu pensionar... Scos din rînduri... Zvîrlit la marginea vieții... Uitat... ; Primul bărbat: Situația mea este și mai dificilă. Am o familie, o soție și trei fete, una este măritată, e adevărat, dar cum m-ar privi copiii ăștia, dacă aș veni și le-aș

spune: «Fetelor, pînă acum v-am ascuns: aveți un frate»; P r i m u l i u b i t: Știi foarte bine că sînt singur. Că n-am fost niciodată căsătorit. Viața mea e cunoscută...".

În subtext autorul insinuează teza că indiferent de nevolniciile timpului, spiritul uman trebuie să-și păstreze, prin solidarizare, rectitudinea și starea de veghe, abdicarea nu poate avea scuze și este, indiferent de circumstanțe, condamnabilă. Baranga asigură și aici spațiul de protecție, autorul dramatic, ca personaj, este nu numai rezoneurul piesei, ci și cenzura discretă, oarecum falsă, dar oricum prezentă, ca premonitie. Mai puțin viabil este U l t i m u l î n d r ă g o s t i t, din punct de vedere al arhitecturii.

Piesa lui Aurel Baranga se adaugă unei literaturi devenită deja substanțială, prin insistența cu care a pătruns în labirintele obsedantului deceniu. *Viața unei femei* este drama cea mai valoroasă a lui Aurel Baranga și încheie, totodată, opera unui dramaturg important al literaturii românești contemporane.

TEODOR MAZILU

S a t i r a c a m e d i t a ț i e

E deja un truism afirmația că teatrul* lui Mazilu descinde nemijlocit din proză, atît prin formulă cît și prin atmosferă. Aproape ca nimeni altul între contemporani, Teodor Mazilu a solicitat intens, cu consecvență, o singură coardă — a satirei — dramaturgul explorînd resursele formulei din unghiuri diferite, într-un stil ce i-a creat autorului un statut aproape singular. Piesele lui sînt lipsite de respirație epică, de fabulație propriu-zisă, în prim plan aflîndu-se dinamica substanțială a limbajului. Desigur, este de domeniul evidenței că limbajul posedă o forță specială în teatru, dar la Teodor Mazilu acesta a obținut hegemonia. Lumea dramaturgului este percepută prin auz, tot ceea ce constituie tic sau circulă ca automatism în comunicarea curentă este surprins cu o intuiție particulară. Gabriel Dimisianu (în volumul *Nouă prozatori*) observă că, în portretizările sale, dramaturgul e slujit „de o impresionabilitate auditivă cum au puțini scriitori actuali, sesizînd cu aplomb formulele tipice din vorbirea familială și îndeosebi locuri comune ale acesteia, stereotipiile și exprimările ticuri, toate acele automatisme de limbaj le încarcă de un mesaj propriu potențator de efecte relevatoare".

Tensiunea pieselor lui Mazilu ni se dezvăluie din permanenta opoziție între sensibilitatea devitalizată și simțul critic neiertător. Personajele lui se află într-o permanentă vînzoleală sentimentală, atacă și se retrag, pîndesc sau intervin intempestiv, tînjesc după sublim, dar se aruncă în prăpastia ridicolului, incapabile să trăiască dramul de adevăr din propriile sentimente. Funcția personajelor este, în primul rînd, demonstrativă: ele preferă *explicația*, în locul *trăirii*, exersîndu-și condiția de prototipuri, dedublîndu-se mereu și artificial. De aceea, eroii lui Mazilu refuză *devenirea*, nuanțele *clipei* căci, fixate într-un chenar static, își dezvăluie cu un formidabil

---

* Teodor Mazilu, *Teatru*, Editura Cartea Românească, 1970.